

Análise de Transformações Temáticas na Op. 11 nº. 1 de Arnold Schoenberg

Paulo Costa Lima

Uma apreciação inicial desta área de investigação depara-se com a dificuldade curiosa de reunir em apenas um conceito (motivo), acepções diferentes geradas por enfoques analíticos distintos. O motivo é geralmente visto como figura melódico-rítmica, afirmando-se por repetições mais ou menos literais. Esta acepção comum bifurca-se, dando origem a pelo menos dois campos de utilização do conceito: num deles o enfoque é a identificação de transformações motivicas (ou temáticas) menos literais e até remotas e o efeito é uma espécie de revisão do processo composicional a partir destas operações. Alinham-se neste campo o conceito schoenberguiano de **Grundgestalt** e suas derivações, tais como o conceito de *developping variations*, os conceitos de Reti e Keller sobre processo temático, entre outros. No outro campo, floresce o conceito schenkeriano de motivo, que traz a distinção entre aparições (e possíveis paralelismos) nos diversos planos reducionais. Na medida em que caminha para o plano mais remoto, o enfoque schenkeriano associa cada vez mais o âmbito de definição de motivos às regras de condução de vozes. Schenker não teria se preocupado com a formulação de regras sobre desenvolvimento motivico.¹ (vide ex. 1)

O exemplo 1 demonstra como o motivo de semitom associado a uma sexta menor pode ser encontrado em diversos trechos, aparentemente remotos, da Sinfonia 40 de Mozart. Já o exemplo 2 identifica o motivo de sexta menor num nível reducional intermediário, no início da Sinfonia (c. 1-16). (vide ex. 2)

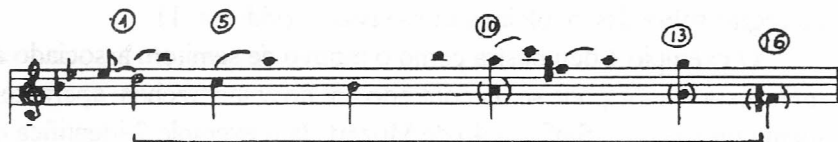
Esta polarização entre utilizações aparentemente distintas do conceito tem dado origem a uma série de trabalhos que visam justamente reconciliar aspectos desejáveis de cada área, transformando o que consideramos como uma dificuldade inicial num fator positivo de

diversificação teórica. Além disso, a utilização sistemática de transformações motivicas esteve intimamente associada à invenção da música atonal e dodecafônica, algo facilmente demonstrável na obra de Schoenberg, vinculando desta forma os processos analíticos de transformação temática à música do século XX. Epstein (1979) considera que até o serialismo total pode ser visto como um estágio posterior de evolução de conceitos musicais emanados do **Grundgestalt**. O fato é que, por esta via, torna-se possível entender a conexão entre outros enfoques analíticos, tais como a análise de conjuntos e o tematicismo, e não espanta encontrar Forte (1987) analisando Liszt a partir de um gráfico linear schenkeriano combinado com análise motivica e identificação de conjuntos de classes de notas.²

Exemplo 1



Exemplo 2



Longe de ser uma área específica e relativamente isolada, a análise de relações motivicas e temáticas infiltra-se portanto em vários contextos distintos, que incluem a análise tradicional, schenkeriana, análise de conjuntos, análise semiótica e, evidentemente, o núcleo especificamente voltado para este conceito. Após alguns comentários sobre este núcleo, passaremos a observar a op. 11 n° 1 sob este ponto de vista.

A tese central do tematicismo é que a recorrência de relações motivicas, em níveis que ultrapassam o imediatamente visível, desempenha um papel fundamental em música. A origem da idéia, neste século, é atribuída por mais de um autor ao próprio Schoenberg, mas o movimento analítico ganha firmeza de fato na Inglaterra, com o trabalho de Reti e Keller.⁴ Uma decorrência importante deste princípio é a preocupação com as relações que vão além do local, a longa duração, a unidade da obra e, ao mesmo tempo, sua especificidade (Por que não é satisfatório trocar um tema de uma sonata por outro de igual tonalidade e tempo?). A dimensão melódica passa a ser a medida para os processos formais e até mesmo para as relações harmônicas. Reti professa um desencanto explícito de que a harmonia ou contraponto possam oferecer resultados satisfatórios como “terreno firme” para a construção de interpretações. Identifica as estratégias básicas como sendo imitação, variação, transformação. Passa a descrever uma série de possibilidades de transformações, mesmo admitindo que o número de exemplos distintos supera em muito as tentativas de codificação. Alguns dos conceitos invocados neste ponto incluem: *inversion; reversion; interversion; interpolation; thinning, filling of thematic shapes; cutting of thematic parts; compression; change of harmony; identical pitch and change of accidentals*, entre outros. A intenção de Reti (1950) é demonstrar como os processos temáticos são heranças de épocas remotas e como se infiltram nas mais variadas manifestações musicais, de Dufay a Strauss. Não são abordados exemplos de música atonal, embora se afirme que “a música dodecafônica revela um veemente desejo de retorno ao conceito temático”. O curioso é que Reti foi aluno de Schoenberg, tendo sido o responsável pela estréia da op. 11.³

A crítica ao trabalho de Reti contribuiu para obstruir possíveis desenvolvimentos das idéias que ele defendia. Encontramos em Epstein (1979) um bom resumo dessas críticas, segundo as quais o enfoque retiano seria predominantemente intuitivo, demonstrando uma ausência quase que total de prova metodológica. Embora reconheça a presença de *insights* valiosos, Epstein critica a maneira de apresentação dos mesmos. A terminologia seria pessimamente definida, nenhum critério apresentado para que se distinga o estrutural do ornamental, não se

levando em consideração, portanto, níveis estruturais. Pouca ou nenhuma atenção para o papel do *stress*, *accent*, síncope, ritmo em geral ou harmonia. Ao mesmo tempo, critica a imobilidade do conceito schenkeriano de *unfolding* (**Auscomponeriung**), identificando aí um potencial para futuros desenvolvimentos. O objetivo central de Epstein parece ser justamente essa tentativa de reconciliação entre **Grundgestalt** (*basic shape*, *idea* etc.) e Schenker, como observa Babbitt no “Prefácio” do trabalho. Nestas circunstâncias, distingue entre o papel de uma **Ursatz** e de uma *basic shape*; a primeira atuaria mais como referência, não seria específica da obra; já o motivo gerador seria específico, assumindo o papel de “premissa” num determinado trabalho, da mesma forma que os níveis médio e superficial schenkerianos.

* * *

A observação da op. 11 nº 1, a partir da experiência de identificação de transformações temáticas características do repertório clássico-romântico, e especialmente a partir da obra de Brahms, pode ser bastante reveladora. Se Brahms cultivava uma verdadeira obsessão pela derivação comum do material temático de suas composições, o caso parece ter se agravado com Schoenberg. No exemplo abaixo, podemos acompanhar algumas transformações temáticas da Sonata op. 38 para cello e piano em mi menor, sendo de particular interesse para nosso caso a última parte do exemplo (o tema do Trio do Allegretto), que utiliza a inversão da forma básica apresentada no primeiro movimento. (vide ex. 3)

Análises da op. 11 nº 1, tais como a de Perle (1962) ou a de Wittlich (1975), parecem não perceber a força desta vinculação de Schoenberg ao trabalho temático que Brahms ilustra de forma ideal. Perle preocupa-se em demonstrar como tudo é gerado a partir da célula inicial de três notas, mas perde de vista alguns processos de transformação desta mesma célula, que já operam dentro do próprio tema, transformando-o num equeno desenvolvimento, como será ilustrado mais adiante. A “segmentação” proposta por Perle encontra-se reproduzida em vários textos básicos de análise:

Exemplo 3



Exemplo 4



O que dizer, por exemplo, da relação entre o si inicial e o mi que encerra o terceiro compasso? Observe-se como fica difícil visualizar uma relação entre os dois, algo fundamental para nosso enfoque. Ao identificar meras aparições da célula ao longo da peça, Perle dá origem a uma idéia equivocada de que a repetição e não a variação contínua seria o procedimento predominante. Assim, identifica uma série de utilizações de “tríades aumentadas” mas não consegue dar conta de como elas teriam sido produzidas. Registra a importância do c. 12 com seu gesto ascendente, mas considera-o como algo “novo”, e, na discussão do trecho c. 4-6, classifica-o como “segundo tema”, algo que nos parece bastante inadequado.⁴

Não resta dúvida de que Schoenberg trabalha arduamente para derivar seu material do tema apresentado no c. 1-3, tanto em termos de alturas (melodia/harmonia) quanto de ritmo. Seria, na verdade, uma

incoerência se este parâmetro não refletisse a intenção composicional de unidade de derivação. Pois bem, começando por aí, vejamos como é possível identificar uma série de transformações rítmicas do gesto inicial, em vários níveis arquitetônicos distintos (v. ex. 5).

The image displays a musical score with 12 staves, each representing a different rhythmic level. The staves are labeled with measures and measures within measures (c.m.):

- Staff 1: c. 1-2
- Staff 2: c. 53-54
- Staff 3: c. 25-26
- Staff 4: c. 49-50
- Staff 5: c. 12
- Staff 6: c. 38-39
- Staff 7: c. 48-49
- Staff 8: c. 28
- Staff 9: c. 34-35
- Staff 10: c. 14-15
- Staff 11: c. 19-20
- Staff 12: c. 4-5

The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and dotted notes, illustrating the transformation of a basic rhythmic gesture across different architectural levels.

As diversas transformações do gesto inicial tornam bastante plausível a interpretação do c.4-6, com uma versão a nível de colcheias. A duração é a mesma (3 compassos), ambos começam no segundo tempo após uma pausa de semínima. O perfil do c.2 está preservado no c.5 (3 + 3 colcheias). O motivo de cinco notas, tão característico desta e de outras passagens (c.20-24) é obviamente uma transformação da anacruse, como fica evidente no exemplo 5. Os compassos 7-8 seriam um eco dilatado do mesmo fragmento. Ora, se admitimos esta identidade rítmica, então deve haver identidade melódica (ou algo próximo a isso). É impossível não perceber que contrariamente ao tema c.1-3, que tende a descer (de si para mi com apoio no fá), o trecho c.4-6 ascende de forma ornamentada de mi para si. Um dos componentes do trecho é, evidentemente, a inversão do tema a partir da nota mi. Observe-se o cuidado em preservar este movimento nas vozes externas.

Exemplo 6



Mas, como explicar as outras notas? Como explicar, por exemplo, a utilização quase simultânea de la^\sharp e sib ? O outro componente do trecho vai se delineando cada vez com maior clareza entre c.4-8; trata-se de uma transposição do tema (t5), permitindo que ele seja emitido a partir da nota mi. (vide ex. 7)

Mais importante ainda é a constatação desta estrutura conjugada (ou contorno duplo) que o trecho utiliza. Aparecem em destaque no

exemplo as notas que dão origem ao motivo de cinco notas (re-fa[#]-la-la[#]-si), ilustrando como as tríades aumentadas são derivadas do próprio tema, algo que o enfoque de Perle omite. (vide ex. 8)

Exemplo 7



Exemplo 8



Observe-se como o tema é representado inicialmente por um perfil reduzido (mi/do-sib), equivalendo a (si-sol-fa) do início, algo que reaparece no c.9 (fa[#]-re-do). Wittlich registra o tricorde (mi/do-sib;026) como algo novo, surgindo para gerar contrastes. Este é, de fato, um detalhe significativo, porque aponta para a necessidade de segmentações que possam levar em conta reduções da “superfície”. A legitimidade da equivalência entre mi-do-sib e si-sol-fa depende do reconhecimento de que o compositor, no processo de transformação temática, busca a cada ponto aspectos diferenciados do tema. No caso, o si é a primeira nota, e o sol e o fa são pontos de apoio métrico. O reaparecimento do mesmo perfil no c.9 (fa[#]-re-do), onde se opera uma transposição de quinta ascendente, serve como reforço de nossa interpretação. A reconciliação entre pensamento reducional e teoria dos conjuntos é reconhecidamente uma necessidade. O perfil completo da transposição (t5) aparece no c.7 (do-reb-mi, equivalendo a mi-do[#]-do).

Se a idéia apresentada aí é uma combinação do tema (t5) com sua inversão (i5) a partir de mi, então, será que o trecho inicial poderia ser inversão (i5) a partir de mi, então, será que o trecho inicial poderia ser explicado de forma semelhante? Se este for o caso, estaríamos confrontando uma possível idéia geradora da peça, muito mais ampla do que a mera construção de gestos que apresentam uma célula de três notas.

Olhando retrospectivamente, verificamos que o próprio tema já traz embutido (como retrógrado) o contorno principal desta inversão (mi-sol-sol[#]-si). As duas notas que faltariam para completar o ambiente da inversão são, justamente, solb e sib, que aparecem como baixo dos dois acordes do trecho. Há, portanto, evidência de que o tema já reúne foi na original e inversão. O reb do c.3 pode ser entendido como parte da melodia. Podemos resumir as diversas relações estabelecidas no tema com a série de contornos apresentados no Ex. 10. Cada um deles torna-se ativo em diferentes trechos da peça. O último e mais complexo, que passaremos a chamar de “contorno ampliado”, preenche uma quinta com movimento cromático e salta uma terça menor para alcançar o reb, ao absorver as notas da forma original e inversão.⁵

Exemplo 9



As possibilidades de conexão entre formas distintas do tema (transposições e inversões) podem ser acompanhadas a partir do diagrama abaixo. A delimitação de áreas harmônicas pode ser descrita como consequência da dimensão melódica. Aparecem no diagrama: t0/i5, i0/t7, t5/i10, i5/t10, t10/i3, i2/t9, t3/i8, i7/t2. É fácil verificar que t1 e t6 não estão diretamente relacionados com a forma original do tema; é de se esperar que surjam posteriormente na peça, demarcando uma outra região harmônica. Acreditamos ser o caso da seção que se inicia no c.19, onde uma espécie de “modulação” ocorre. (vide ex. 10)

A seção que começa no c.12 tem, evidentemente, a função de contraste em termos de âmbito, andamento, pulsação básica...; trata-se, no entanto, de um bom exemplo de transformação temática. As análises comentadas fixam-se na presença do tricorde (014) no início do compasso, esquecendo-se, por exemplo, de observar os pontos do contorno que reproduzem o âmbito do tema (mib-fa[#]-do[#], equivalendo

a reb-mi-si no original). Aliás, tendo em vista a inclusão de diversas transposições e inversões numa mesma estrutura-contexto, o tricorde (014) deve ser analisado com muito cuidado, já que faz parte de diversas formas temáticas ao mesmo tempo. A análise rítmica realizada no Ex. 5 já demonstrou com clareza a derivação do gesto do c. 12 e das variantes espalhadas pela peça em relação ao gesto inicial.

Exemplo 10



A interpretação da derivação de alturas do c. 12 é um problema de interesse considerável. Perle não acrescenta muito ao considerá-lo como “novo”. Wittlich divide o compasso em três segmentações, associando-as a conjuntos presentes ou derivados dos que considera básicos para a peça. Acredito que o nosso enfoque evidenciará uma relação muito mais próxima com o tema. Aliás, o entendimento do c. 12 começa com o entendimento do trecho c. 9-11. Como observamos anteriormente, o perfil do tritono representa o tema; estaríamos, portanto, num contorno duplo iniciado com a nota $fa^\#$.

Exemplo 11



O percurso da linha demonstra como a melodia poderia ter sido obtida, ou seja, a conjugação da forma original e inversão é que fornece o repertório de motivos e variantes utilizados. Essa estratégia continuará presente ao longo da peça. O mib é evitado, reaparecendo no c. 12 com o devido destaque. As notas sol e fá da harmonia são as únicas que não estão no contorno duplo, mas se pensarmos no contorno ampliado, veremos que fá[#] se faz acompanhar justamente dessas duas notas. O Ex. 12 apresenta, em três etapas, os elementos que constituem o c. 12, derivado do mesmo contexto que o c. 9-11.

Exemplo 12

The image displays musical notation for Example 12. At the top is a full score for two staves, treble and bass clef, in 7/8 time. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a piano (ppp) dynamic marking. A large, sweeping melodic line is drawn across both staves, connecting various notes. Below the full score are three numbered fragments (1, 2, and 3) showing detailed melodic lines on a single staff, likely bass clef. Fragment 1 shows a sequence of notes with a slur. Fragment 2 shows a more complex melodic line with a slur and a fermata. Fragment 3 shows another melodic line with a slur. The fragments are labeled 1, 2, and 3 respectively.

Depois da euforia rítmica do trecho c.12-14, há uma espécie de retorno ao ambiente anterior.⁶ A anacruse improvável do c.15 (já que conduz para uma pausa) é formada com as mesmas notas do c.3, sugerindo a utilização de $t2/i2$,

Exemplo 13



que desemboca numa repetição do material do c.9-11 ($t7/i7$). Até aqui, as áreas harmônicas estiveram em torno de si, fa[#] e do[#]. Coerência e unidade de material foram possíveis sem o uso da tonalidade, mas com a participação de dois procedimentos tradicionais, a progressão por quintas e conexões motivicas.

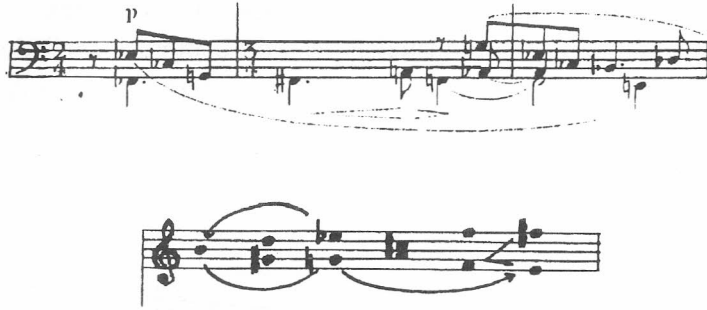
Na seção que se inicia no c.19 há uma mudança de região harmônica. Trata-se de outra versão em colcheias do tema, onde a melodia apresenta uma permutação das notas originais (sib-la-do-lab ao invés de do-la-lab-sib), equivalente à permuta rítmica já ilustrada no Ex.5. A oscilação entre os acordes (la-do[#]-sib e lab-do-mi), assim como o motivo de cinco notas, fica perfeitamente visível no contorno $t6/i6$.

Exemplo 14



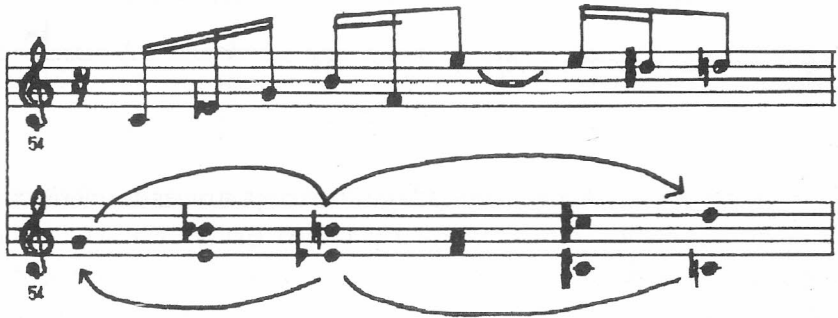
A transformação apresentada no c.25 merece inclusão nos exemplos analíticos de Perle. É intrigante, todavia, que ele desconsidere completamente o mib que inicia a melodia, deixando-o sem explicação alguma. O Ex.15 pretende ilustrar como o mib está intimamente ligado à estrutura do tema. O formato original se expande em direção à inversão (i0), originando uma tríade aumentada. Além disso, deriva daí o intervalo de sétima maior (mi-sib), que será intensamente utilizado nesta seção.

Exemplo 15



A idéia torna-se ainda mais explícita no c.28, onde a nota central (sol) reúne-se a seus dois extremos (do e re) intermediados por mib e si. A importância do feito é registrada por uma sequência que se estende até o c.31.

Exemplo 16



O trecho que vai do c.19-33 contrasta com o início da peça, pela utilização de t6, t1 e t8 (contornos em fa, do, sol), mas reforça a utilização da progressão de quinta. A seção que se inicia no c.34 mistura as duas áreas harmônicas e acaba promovendo um retorno ao contexto inicial (c.53). Poderia, neste sentido, ser considerada como uma espécie de desenvolvimento. Reforça essa idéia o tipo de textura utilizada; três vozes temáticas compõem a parte superior (fa-re-reb/reb-sib-la/mi-do-do#...) e um movimento cromático de quinta ascendente ocupa a inferior. É justamente esse “detalhe” de acompanhamento que fornece a pista

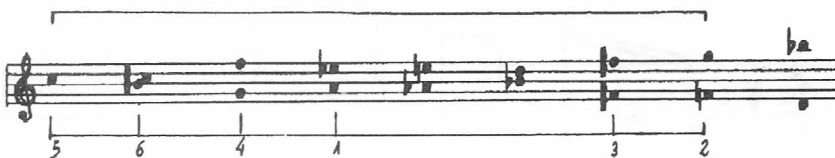
para uma explicação razoável do trecho. A obsessão de Schoenberg pela determinação total tem aí um exemplo inegável. O movimento cromático deve ser entendido como uma materialização do contorno ampliado apresentado no Ex.9. Entendemos a seção como derivada de $t8/i8$, centrada em sol.

Exemplo 17



A continuação do trecho (c.36-38) confirma nossa análise, apresentando uma transposição para $t1/i1$.

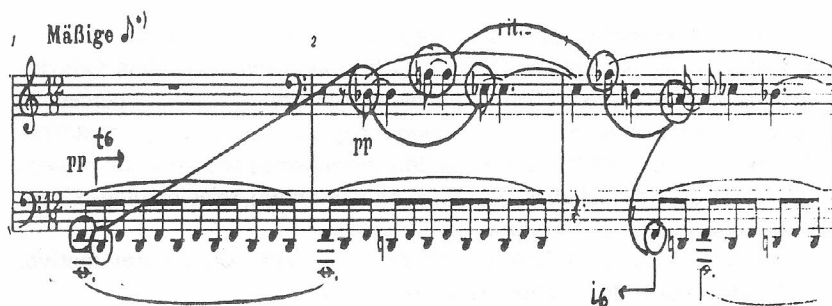
Exemplo 18



Parece possível interpretar cada gesto na peça através da referência a contornos duplos (forma original e inversão). Esta parece ser a idéia central da peça, de acordo com a farta evidência encontrada. As relações de longa-duração não são objeto deste estudo e ficam por merecer atenção subsequente. Tentando resgatar a idéia de tematicismo, acabamos utilizando uma metodologia que aproxima a análise motivica de uma espécie de análise de conjuntos, onde a ordem tem alguma relevância. Creio, aliás, que esta questão reúne os dois campos de investigação, uma vez que o motivo é um conjunto e foi, certamente, um dos ancestrais teóricos deste conceito.

Estaria retido correto, ao afirmar que as peças de um mesmo opus sempre apresentam afinidade de processos temáticos? É curioso identificar contextos familiares no início das outras duas peças que completam o opus 11.

Exemplo 19



Exemplo 20

Bewegt ($\text{♩} = 132$)

1.

$2^{\text{a}}/L (c. 12)$

ff

ff

1. 11.

The score for Exemplo 20 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Bewegt' with a quarter note equal to 132. The score is divided into two measures. The first measure contains a piano (ff) part with a trill (t6) and a bass line with a trill (t6). The second measure contains a piano (ff) part with a trill (t6) and a bass line with a trill (t6). The tempo is marked '1. 11.' in the second measure. The score ends with a double bar line and a final chord marked i_6 .

NOTAS

- 1) O conceito de motivo pode ser abordado também de um ponto de vista psicológico ou perceptivo. Deutsch (1982) contribui com dois valiosos artigos sobre mecanismos de agrupamento (*grouping*) e sobre a percepção de processos melódicos, aprofundando o papel da percepção de contorno. Meyer e Rosner (1982) identificam dois mecanismos ancestrais de percepção/construção de melodias (*gap-fill* e *changing-note*), relacionando-os com o reconhecimento de estruturas hierárquicas.
- 2) Num certo sentido, a Urlinie Schenkeriana representaria um motivo, derivado a partir de critérios especiais.
- 3) Epstein (1979) faz inúmeras referências às ligações entre Schoenberg e o conceito de *Grundgestalt*, apresentando inclusive um trecho de carta de Rufer a seu tradutor inglês, onde relata as idéias de Schoenberg sobre o assunto.
- 4) Para Wittlich, o “segundo tema” começa no c. 12. Ainda assim, ele se refere ao trecho c. 4-6 como “contrastante”.
- 5) O contorno duplo, gerado a partir do contorno ampliado, passa a ser utilizado na seção central da peça, c. 34 em diante.
- 6) Vale a pena notar como o c. 13 elabora o motivo rítmico do c. 2, preenchido em fusas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEACH, David. “Schenkerian Theory”. *Music Theory Spectrum*, 11(1):3-14, 1989.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London, J.M.Dent & Sons Ltd., 1987.
- DEUTSCH, Diana. “Group Mechanisms in Music” e “The Process of Pitch Combinations”. In Diana DEUTSCH, ed. *The Psychology of Music*. San Diego, Academic Press, 1982.
- EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus*. Cambridge, MIT Press, 1979.
- FORTE, Allen. “Motive and Rhythmic Contour in the Alto Rhapsody”. In *Journal of Music Theory*, 27:255-271, 1983.
- MEAD, Andrew. “The State of Research in Twelve-Tone and Atonal Theory”. In *Music Theory Spectrum*, 11(1):40-48, 1989.
- MEYER, Leonard e BURTON, Rosner. “Melodic Processes and the Perception of Music”. In Diana DEUTSCH, ed. *The Psychology of Music*. San Diego, Academic Press, 1982.
- PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley, University of California Press, 1962.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York, The Macmillan Company, 1951.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1990.

WITTLICH, Gary. "Sets and Ordering Procedures in Twentieth-Century Music". In Gary WITTLICH, ed. *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, p. 390-473.

Paulo Costa Lima é Compositor e Professor Adjunto da Escola da Música da Universidade Federal da Bahia. Editor-fundador da *Revista ART*.